



No. 72850

THE COMPLETE
CHOPIN

即兴曲

IMPROMPTUS

[法] 克里斯托弗·格拉博斯基 编订
[英] 约翰·欧文

钢 琴

中央音乐学院出版社

新评注版

肖邦全集

净版

即兴曲

〔波〕弗雷德里克·肖邦

〔法〕克里斯托弗·格拉博斯基 〔英〕约翰·欧文 编订

赵庆钰 李霏霏 刘黛妮 译

系列丛书编辑

〔英〕约翰·林克 〔英〕吉姆·萨姆森

〔瑞士〕让-雅克·艾热尔丁格 〔法〕克里斯托弗·格拉博斯基

钢 琴



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

即兴曲/(波)肖邦作曲;(法)格拉博斯基,(英)欧文编订;李
霏霏,赵庆钰,刘黛妮译. —北京:中央音乐学院出版社,2016.3
(肖邦全集)

ISBN 978 - 7 - 81096 - 644 - 3

I. ①即… II. ①肖… ②格… ③欧… ④李… ⑤赵… ⑥刘…
III. ①钢琴曲—即兴曲—波兰—选集 IV. ①J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 048297 号

© Copyright 2011 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd, London

版权所有 翻版必究

JÍXÍNGQǔ
即兴曲

[波]肖邦作曲 [法]格拉博斯基 [法]欧文编订
李霏霏 赵庆钰 刘黛妮译

出版发行:中央音乐学院出版社

经 销:新华书店

责任编辑:孙敬慧

责任校对:王东欣

中文排版:孟祥超

开 本:635×927 毫米 8 开 印张:9.5

印 刷:北京宏伟双华印刷有限公司

版 次:2016 年 3 月第 1 版 2016 年 3 月第 1 次印刷

印 数:1—500 册

书 号:ISBN 978 - 7 - 81096 - 644 - 3

定 价:68.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编:100031

发行部:(010) 66418248 66415711 (传真)

中文版前言

体裁与起源

肖邦的4首即兴曲分别创作于1834—1835年（作品66号，离世后出版）、1837年（作品29号）、1840年（作品36号）以及1843年（作品51号）。这些作品的材料来源多样，如同肖邦作品中普遍存在的特点，不仅有法语、德语和英语版本（有时不止一种语言），还有属于以前学生的手写稿、副本和带标注的谱子，反映了肖邦在上课的过程中对这些作品和弦的安排和衔接的改善（关于这些来源的具体描述见后文“版本评注”）。这些作品之中最著名的是《 $\sharp c$ 小调即兴曲》，但在肖邦生前这部作品并未发表过。事实上，第一个编辑版本在创作后的约20年后才得以发表。

与肖邦的其他作品一样，即兴曲来自作曲家的身心体验。在作品中的局部姿态和外在表现形式中，它们似乎是去捕捉和串联作曲家在流畅思维影响下手指游走于键盘之上的即兴肢体动作。换言之，它们来源于曾经有过的一个思想冲动以及在此冲动之下表现出的一个姿势、轮廓和纹理，一个特殊的和弦间距、一个润色、一个鲜明的对比（在局部构思上，或调性上）、一个重复，而这些都是表演的瞬间产生的。在即兴曲中，我们重新感受到了肖邦在精神灵感的驱使下作为表演者和作曲者的双重身份。

“即兴曲”是指一部作品的材料甚至结构都来自于即兴的世界。该词第一次出现于1817年，J. V. 沃里谢克（J. V. Voříšek）为在《大众音乐报》发表的一首钢琴独奏曲而定名。在1821年，沃里谢克又进一步发表了6首这一风格的钢琴曲。“即兴曲”一词是由他的出版商建议的。不久之后马施纳（Marschner）也将作品命名为这一标题。更著名的要属舒伯特在1827年的作品。舒伯特的即兴曲（与沃里谢克的类似，是由出版商哈斯林格命名的）包括明显的即兴成分，以及结构紧凑的变奏组曲，但每一首总体上是一个（带有一个强烈对比的中间部分）三段体概念。肖邦的4部作品沿用了三段体模式，创建一个大的

的框架，在这个框架下，他富有想象力的钢琴形态能够自由地挥洒魅力。对一种通用结构的使用并不能影响这些作品的个性，但是，每一部作品却存在个性上的强烈对比。例如，在《 $\flat A$ 大调即兴曲》中，其自发特点体现在一个能量的巨大旋风中，这时，动机、形态和织体汇合成一个非凡的整体，溶解于中段更加阴郁的表达之中。通过对比，以 $\sharp F$ 大调引入即兴曲的平静旋律开启了一个更大范围的征程。

曲式与音乐构思

对于所有那些清晰地表达出即兴性质的钢琴作品来说，肖邦即兴曲的材料来源是截然不同的。事实上，作品36号有一个不完整的手稿，记录了他在发布给公众之前，在修饰材料的外在形式上遇到了很大困难。事实上（就如“版本评注”中多次证明的那样），他曾在他的课上进行修饰，在他学生的印刷副本中反映某些此方面的细节。

《 F 大调即兴曲》（作品36号）被认为是在肖邦成熟作品（例如摇篮曲）中常用的固定音型技术的初期探索。静态和声或重复性的终止式进行主要是想要突出作曲上的其他因素，诸如织体、流畅性旋律的写作以及调性布局之上的音域安排。然而，调性上的设计是大胆的，有时候移动到了令人惊奇的远关系调，在最近一些有关肖邦作品的研究中对此提出了批评，也有些对此进行了辩护。肖邦的调性安排不同于舒伯特，后者的即兴曲在分节式的建构，其中有意识地把不同特质的因素并置（而非组合），在一种鲜明的发展进程中陈述以及精炼主题。某种程度上对其创作有影响。

广受欢迎的《 $\sharp c$ 小调即兴曲》（即广为人知的《幻想即兴曲》，虽然这个“幻想”并不是作曲者命名的）创作于1834—1835年间（离世后发表的作品号为66号）。这部作品是肖邦所有类型作品中最常被演奏的作品之一，其中的中段表现出了常常与肖邦联系在一起

部作品与《 bA 大调即兴曲》(作品 29 号) 的主题框架之间, 还有他们的织体, 乐句结构和构成方式。但在作品 29 号中, 伴随着调性走向上更加具有冒险性的探索, 有一个引发形式上微妙变化的强烈趋势。

从很多方面来看, 即便是一般的动机框架、节拍以及半音的安排等(无论对于和声还是旋律的重要性来说), 作品 51 号似乎是以作品 29 号为模型的。事实上, 在肖邦的 4 部即兴曲中有明显的相似点, 即明显到可以证明这 4 部作品拥有共同的素材。在作品 36 号中, 作者抛开其他作品, 运用了一种创新的方式, 在重复开始段上引入了不同的元素, 并通过重复方式使这一外在特征延伸至中段。

即兴曲的演奏

从当时的报道中我们能还原肖邦钢琴家的身份, 很明显他推崇占主导性的轻柔流畅的演奏方式, 将旋律延伸至结构框架, 具有非常精细的触感, 对每一个乐句及其有意味的回归作出回应, 直接阐释出流畅的旋律轮廓, 通过他优雅的分层写作把它们串连在一起。他喜欢的是普莱耶尔(Pleyel) 钢琴, 有一部分原因可能是此类钢琴相对来说触感较轻, 银铃般的音质使他能够随钢琴“歌唱”。任何人尝试着去抓住肖邦演奏即兴曲的初衷都必须要考虑到大量的编辑版本的意见, 这些意见是建立在我们的看法和肖邦所留下的内容基础之上的。找到一个我们认为最能够代表肖邦本意的版本可能会被很多问题所困扰, 其中就包括他作品的第一个版本便同时(或几近同时) 出现了法语、德语和英语的版本说明, 每一版都从不同角度对作品中一个基本的表现形式, 即乐句弧线进行了不同的解释。他的手稿有的时候又是另外一种情形。所以在找到一种对某部将演奏的作品解释时, 人们需要有一个认知, 就是没有真正正确的答案, 只有暂时的可能性。然而, 这些来源在首次发布后确实展露了与作者相关的踏板和手指尖的动作, 以及在作品初次出版后与作曲家相关的某些文本的内涵, 这些文本显示出肖邦对其文本的严格态度。

肖邦经常修正细微细节(例如当他向学生们教授这些作品的时候) 的事实有时候能够反映出他自己的某些演奏习惯, 以及他带入表演中的心智与态度, 这些我们也需要在演奏中加以应用, 寻求在手指技术反

映出的局部的微妙效果与乐句连线所反映的宽广轮廓之间达到平衡。与《肖邦全集》中其他卷一样, 本卷的主要目的是努力提供一个有关肖邦音乐的“最佳”文本。就《 c 小调即兴曲》来说, 提供了两个选择, 目的并不是要去协调它们之间的不同。肖邦原来的符号已经大部分被保留下来, 但是很多特点还要遵守当今的习惯(此方面的讨论, 还可参见后文“乐谱编辑的方法与实践”)。

扩展阅读

Eigeldinger, Jean-Jacques, ‘Chopin, Bellini et le Théâtre-Italien: Autour de l’album de M^{me} d’Est’, *D’un opéra l’autre: Hommage à Jean Mongrédien* (Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1996), pp. 347 – 370.

Samson, Jim, *The Music of Chopin* (Oxford: Oxford University Press, 1994).

Samson, Jim, ‘Chopin and genre’, *Music Analysis*, 8/3 (1989), pp. 213 – 231.

约翰·欧文

(翻译: 赵庆钰 校订: 张伯瑜)

英文版前言

PREFACE

Genre and genesis

Chopin's four impromptus originated in 1834–35 (Op. posth. 66), 1837 (Op. 29), 1840 (Op. 36) and 1843 (Op. 51). Their sources are quite numerous, comprising, as was usual for Chopin, not only parallel French, German and English editions (sometimes in more than one impression) but also autograph manuscripts, copies and annotated scores belonging to former pupils which reveal refinements to chord spacing and articulation that arose in the course of Chopin's teaching (see the Critical Commentary to this volume for a more detailed description of the sources). The most popular of these works, the C# minor Impromptu, was never published during Chopin's lifetime; in fact, the first edition dates from some twenty years after the work was composed.

Chopin's impromptus come as close as any of his compositions to a unity of the mental and the physical: within their local gestures and outward form they appear to capture and to coalesce the spontaneous physical action of the composer's fingers straying across the keyboard in tandem with the flow of his thoughts. Their material is a trace, in other words, of what was once a mental impulse emerging as a gesture, a contour, a texture, a particular spacing of a chord, an embellishment, a striking contrast (of local idea, or tonality), a reprise – every one of which had its birth in the moment of performance. In the impromptus, we recapture Chopin the performer-composer, possessed by the spirit of inspiration.

Apparently used for the first time in 1817 by J. V. Voříšek to entitle a solo piano piece published in the *Allgemeine musikalische Zeitung*, the term 'impromptu' suggests a work whose materials, and perhaps structure, derive from the world of improvisation. In 1821 Voříšek published a further set of six piano pieces in this vein, the title 'Impromptu' apparently having been suggested by his publisher. Voříšek's impromptus were soon followed by examples by Marschner and, more famously, by Schubert in 1827. Schubert's impromptus (like Voříšek's, so entitled by the publisher, Haslinger) include overtly improvisational examples as well as a tightly structured variation set, but in general a ternary scheme (with a strongly contrasting middle section) underlies each piece. Chopin's four examples likewise hold to the ternary model, creating a broad frame of coherence within which his restlessly imaginative piano figuration is free to weave its subtle charms. The sharing of a common underlying structure does not hamper the individuality of these works, though, each of which traces a characteristic contrasting path. For example, in the Impromptu in A♭ major, the character of spontaneity is captured in a whirlwind of energy in which motive, figuration and texture merge into a singular entity, dissolving into a more sombre utterance in the middle section; by contrast, the serene melody that introduces the Impromptu in F# major presages a journey on a rather grander scale.

Form and design

For all that they give the clear impression of works that arose in spontaneous improvisation at the piano, the source materials for Chopin's impromptus tell a rather different story. In fact, there is an incomplete autograph sketch for Op. 36, suggesting that he took considerable trouble to refine their outward appearance carefully before releasing them to public scrutiny. In fact (as frequently demonstrated by the Critical Commentaries in this volume), he carried on the process of refinement in the course of his teaching, subtly inflecting minor details on his pupils' printed copies.

The Impromptu in F# major Op. 36 has been considered a preliminary exploration of an ostinato technique frequently used in

Chopin's mature works (the *Berceuse*, for instance). Static harmonies or repeated cadential progressions tend to highlight compositional aspects such as texture, cantabile melodic writing and register above the tonal planning. Nevertheless, the tonal scheme is bold, with almost shocking moves to remote regions that have sometimes attracted critical disapproval, and sometimes rather defensive justifications, particularly in analytical approaches to Chopin's works in recent times. While Chopin's tonal schemes proceed along different lines from Schubert's, the tendency in the latter's impromptus towards sectional construction in which opposing characters are deliberately juxtaposed (rather than through-composed), interrogating and refining thematic strands within an overtly developmental process, may have influenced Chopin to some extent, if in fact he knew them.

The ever-popular Impromptu in C# minor (commonly known as the Fantasy-Impromptu, although the term 'fantasy' was not the composer's) was, as noted above, composed in 1834–35 and published posthumously as Op. 66. One of the most frequently performed of Chopin's compositions in any genre, its middle section typifies the *bel canto* world of piano writing so often associated with Chopin. Similarities may be observed not only between the thematic shape of this work and that of the Impromptu in A♭ major Op. 29, but likewise in their textures, phrase structure and generative approach to figuration. But in Op. 29 there is a far stronger tendency towards subtle variation of shape along with a more adventurous crafting of tonal direction.

In a number of respects, extending to general motivic outlines, metre and the placement of chromatic notes (whether primarily melodic or harmonic in significance), Op. 51 seems to have been modelled on Op. 29. Indeed, there are clear similarities to be found between all four of Chopin's impromptus – strong enough to justify the claim that all four share the same underlying material. In Op. 36, the composer departs from the others in one innovative way, introducing an element of variation in the reprise of the opening section, delaying its characteristic figuration until midway through the reprise.

Performing the Impromptus

From what we may recover of Chopin the pianist in contemporary reports, he evidently valued a predominantly cantabile style of playing, extending beyond melody to figuration, and great refinement of touch, responsive to each and every suggestive turn of phrase, delicately pointing out the supple melodic contours that thread themselves through his elegantly layered part-writing. Pleyels were his preferred instruments, perhaps in part because their comparatively light touch and silvery tone offered him every opportunity to 'sing' at the piano. Any attempt to recapture Chopin's original intentions in performing the impromptus must take into account the plethora of editorial interventions that stand between us and the texts that he left. Recovering even a version that we believe to represent as faithfully as possible what his intentions may have been is beset by problems of various kinds, including the fact that first editions of his works typically appeared simultaneously (or nearly so) in French, German and English imprints, each of which differently portrays one of the most fundamental expressive aspects, namely phrasing slurs. His autographs sometimes tell another story again. So in searching for a text to be performed one has to live with the recognition that there will be no 'right answers', only provisional possibilities. Nevertheless, the sources do reveal pedallings and fingerings as well as textual accretions connected to the composer after initial publication that offer an insight into Chopin's fastidious attitudes towards his texts.

The fact that he was constantly refining small details (for instance, when he taught these pieces to pupils) offers occasional insights into his own performance habits and also suggests an attitude of mind that we may take into performance, seeking a balance between local subtlety of effect which his fingerings sometimes convey, and the broad outline implied by the phrase slurs. In common with other volumes in *The Complete Chopin*, the attempt has been to reproduce a single 'best source' within the main text. In the case of the C# minor Impromptu, two alternative texts are offered, with no attempt to reconcile their differences. Chopin's original notation has generally been preserved

but a number of features do conform to present-day conventions (for discussion, see the 'Notes on Editorial Method and Practice' later in this volume).

Further reading

Eigeldinger, Jean-Jacques, 'Chopin, Bellini et le Théâtre-Italien: Autour de l'album de Mme d'Est', *D'un opéra l'autre: Hommage à Jean Mongrédién* (Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996), pp. 347–370.

Samson, Jim, *The Music of Chopin* (Oxford: Oxford University Press, 1994).

Samson, Jim, 'Chopin and genre', *Music Analysis*, 8/3 (1989), pp. 213–231.

John Irving

法文版前言

PRÉFACE

Genre et genèse

Les quatre impromptus de Chopin ont vu le jour en 1834-1835 (op. posth. 66), 1837 (op. 29), 1840 (op. 36) et 1843 (op. 51). Leurs sources sont assez nombreuses, comprenant, comme c'était généralement le cas pour Chopin, non seulement des éditions parallèles en France, en Allemagne et en Angleterre (parfois dans plusieurs tirages), mais aussi des manuscrits autographes, des copies et des partitions annotées appartenant à d'anciens élèves, qui révèlent des raffinements dans la disposition des accords et l'articulation issus de l'enseignement de Chopin (voir le commentaire critique de ce volume pour une description plus détaillée des sources). La plus populaire de ces œuvres, l'Impromptu en *ut* dièse mineur, ne fut jamais publiée du vivant de Chopin, et la première édition date d'une vingtaine d'années après la composition de l'œuvre.

Les impromptus de Chopin dérivent, tout comme ses autres compositions, d'un processus unitaire entre le mental et le physique : dans leurs gestes particuliers et leur forme extérieure, ils semblent saisir l'action physique spontanée des doigts du compositeur errant sur le clavier et la fondre avec le flot de ses pensées. Autrement dit, leur matériau porte la trace de ce qui fut à un moment une impulsion mentale émergeant en tant que geste, contour, texture, disposition particulière d'accord, ornement, contraste frappant (d'idée ou de tonalité), voire reprise – toutes choses nées au moment de l'exécution. Dans ces compositions, on retrouve Chopin interprète-compositeur habité par l'esprit de l'improvisation.

Apparemment utilisé pour la première fois en 1817 par J. V. Voříšek comme titre d'une pièce pour piano solo publiée dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, le terme d'impromptu évoque une œuvre dont le matériau, et peut-être la structure, émanent du monde de l'improvisation. En 1821, Voříšek publia une autre série de six pièces pour piano dans cette même veine, le titre d'Impromptu ayant apparemment été suggéré par son éditeur. Les impromptus de Voříšek furent bientôt suivis d'exemples chez Marschner et chez Schubert en 1827 – plus connus. Les impromptus de Schubert (comme ceux de Voříšek, intitulés ainsi par l'éditeur Haslinger) comprennent des exemples de caractère ouvertement improvisé ainsi qu'une série de variations fortement structurée ; mais, en général, c'est un schéma tripartite (avec une section centrale très contrastée) qui sous-tend chaque pièce. Les quatre exemples de Chopin adhèrent eux aussi au modèle tripartite, créant un large cadre de cohérence au sein duquel son imaginative figuration pianistique est libre de tisser ses charmes subtils. Le fait d'obéir à une structure sous-jacente commune n'entrave cependant pas l'individualité de ces compositions, dont chacune suit un cheminement contrasté bien caractéristique. Ainsi, dans l'Impromptu en *la* bémol majeur op. 29, le caractère de spontanéité est rendu par un tourbillon d'énergie où motif, figuration et texture se fondent en une entité propre, pour se dissoudre dans une expression plus sombre

dans la section centrale ; par contraste, la mélodie sereine par laquelle débute l'Impromptu en *fa* dièse majeur op. 36 laisse présager un voyage de proportions plus grandioses.

Forme et conception

Bien que tous donnent la nette impression d'œuvres nées dans l'improvisation spontanée au piano, les Impromptus de Chopin tiennent, à travers leurs sources, un autre discours. Avant de les mettre sous les yeux du public, l'auteur prit la peine de raffiner soigneusement leur apparence extérieure – l'esquisse inachevée de l'op. 36 en est un exemple. Comme le montre le commentaire critique de ce volume, il poursuivit ce processus à l'occasion de son enseignement, modifiant subtilement des détails mineurs dans les partitions de ses élèves.

L'Impromptu en *fa* dièse majeur op. 36 a été considéré comme l'exploration préliminaire d'une technique d'ostinato fréquemment utilisée dans les œuvres de la maturité de Chopin (la *Berceuse*, notamment). Les harmonies statiques ou les progressions cadentielles répétées tendent à souligner les aspects compositionnels comme la texture, l'écriture mélodique cantabile et le registre plutôt que le plan tonal, lequel explore des régions éloignées d'une manière presque choquante, ce qui lui a valu tantôt la désapprobation des critiques, tantôt des justifications en sa faveur, en particulier à travers des approches analytiques récentes des œuvres de Chopin. Si les schémas tonals de Chopin suivent d'autres voies que ceux de Schubert, la tendance de ce dernier dans ses impromptus à une construction par sections, avec des caractères opposés délibérément juxtaposés (plutôt que *durchkomponiert*), où il interroge et affine les aspects thématiques selon un processus manifeste de développement, pourrait avoir influencé Chopin (à supposer qu'il les ait connus).

Le toujours populaire Impromptu en *ut* dièse mineur (couramment appelé Fantaisie-Impromptu, bien que le terme « fantaisie » ne soit pas du compositeur) fut, comme indiqué plus haut, composé en 1834-1835 et publié à titre posthume sous le numéro d'op. 66. C'est l'une des œuvres les plus fréquemment jouées de Chopin dans quelque genre que ce soit, avec une section médiane qui illustre le monde du bel canto dans l'écriture pianistique, si souvent associé à Chopin. On observe des similitudes non seulement dans la forme thématique de cette œuvre et celle de l'Impromptu en *la* bémol majeur op. 29, mais aussi dans leur texture, dans la structuration des phrases et dans la conception générative de la figuration. On relève néanmoins dans l'op. 29 une tendance bien plus marquée à la variation de forme subtile, avec un parcours tonal agencé de manière plus audacieuse.

À certains égards, notamment en ce qui concerne les motifs, le mètre et le placement des notes chromatiques (qu'elles aient une signification avant tout mélodique ou harmonique), l'op. 51 semble également avoir été modelé sur l'op. 29. Il y a des similitudes évidentes entre les quatre impromptus de Chopin – assez fortes pour justifier

l'idée selon laquelle tous les quatre partagent le même matériau sous-jacent. Dans l'op. 36, le compositeur s'éloigne toutefois des autres d'une manière novatrice, introduisant un élément de variation dans la reprise de la section initiale, retardant ainsi l'arrivée de la figuration caractéristique jusqu'au milieu de la reprise.

Interprétation des impromptus

D'après ce que nous disent les comptes rendus contemporains sur le pianiste Chopin, il appréciait à l'évidence un style de jeu essentiellement cantabile, qui s'étendait, au-delà de la mélodie, à la figuration, et un grand raffinement de toucher, répondant à chaque tour suggestif de phrase et faisant délicatement ressortir les souples contours mélodiques qui traversent sa polyphonie élégamment stratifiée. Les Pleyel étaient ses instruments préférés, peut-être parce que leur toucher relativement léger et leur sonorité argentine lui permettaient de « chanter » au piano. Toute tentative pour renouer avec les intentions originales de Chopin dans l'interprétation des impromptus doit prendre en compte la pléthore d'interventions éditoriales qui se dressent entre nous et les textes qu'il a laissés. Il y a des difficultés de différente sorte à surmonter pour retrouver une version s'approchant de plus près possible de ses intentions ; parmi elles, les liaisons de phrasé que les multiples premières éditions de ses œuvres représentent chacune différemment. Ses autographes présentent parfois encore une autre version. Alors, en cherchant un texte à exécuter, il faut admettre qu'il

n'y aura pas de « réponses exactes », mais seulement des possibilités provisoires. Néanmoins, les sources comportent des indications de pédale et de doigté ainsi que des modifications textuelles portées par le compositeur après la première publication qui illustrent l'attitude méticuleuse de Chopin face à ses textes. Le fait qu'il ait constamment raffiné de petits détails (ainsi quand il faisait travailler ces œuvres à des élèves) éclaire parfois ses propres habitudes d'exécutant et suggère une tournure d'esprit qu'on pourrait adopter dans l'exécution, en cherchant un équilibre entre l'effet subtil que ses doigtés traduisent parfois et la grande ligne sous-entendue par les liaisons de phrasé. Comme dans les autres volumes de *The Complete Chopin*, notre texte se fonde sur la source que nous considérons comme la meilleure. Dans le cas de l'Impromptu en *ut* dièse mineur, nous proposons deux versions sans chercher à concilier leurs différences. La notation originale de Chopin a généralement été préservée, mais un certain nombre d'aspects se conforment aux conventions actuelles (voir « Notes on Editorial Method and Practice » dans ce volume).

Bibliographie sommaire

- Eigeldinger, Jean-Jacques, « Chopin, Bellini et le Théâtre-Italien : autour de l'album de M^{me} d'Est », *L'univers musical de Chopin* (Paris, Fayard, 2000), p. 99-109.
 Samson, Jim, *The Music of Chopin* (Oxford : Oxford University Press, 1994).
 Samson, Jim, « Chopin and genre », *Music Analysis*, 8/3 (1989), p. 213-231.

John Irving

Traduction : Dennis Collins

德文版前言

VORWORT

Gattung und Entstehung

Chopins vier Impromptus entstanden 1834/35 (op. posth. 66), 1837 (op. 29), 1840 (op. 36) bzw. 1843 (op. 51). Zu den recht zahlreichen Quellen gehören, wie meist bei Chopin, nicht nur die parallelen französischen, deutschen und englischen Erstausgaben (zum Teil in mehreren Drucken), sondern auch autographe Handschriften und Druckexemplare sowie mit Anmerkungen versehene Notenausgaben aus dem Besitz ehemaliger Schüler, in denen sich Verbesserungen zu Akkordlagen und Artikulation finden, die sich im Verlauf von Chopins Unterricht ergaben (zur genaueren Quellenbeschreibung siehe den kritischen Bericht zu diesem Band). Das populärste der vorliegenden Werke, das Impromptu cis-Moll, wurde zu Lebzeiten Chopins niemals veröffentlicht; die Erstausgabe erschien sogar erst rund zwanzig Jahre nach der Komposition des Werks.

Wie in all seinen Kompositionen nähert sich Chopin auch in seinen Impromptus einer Einheit von Geist und Materie: In ihren Einzelgesten und ihrer äußeren Form scheinen sie den spontanen Bewegungsablauf seiner über die Tasten wandernden Finger festzuhalten und diesen mit dem Gedankenlauf zu verschmelzen, dem er entspringt. Anders gesagt stellt das Material der Impromptus den Abdruck eines gedanklichen Impulses dar, der einst die Form einer Geste, einer Kontur, einer Struktur, einer bestimmten Akkordlage, einer Verzierung, eines starken Kontrastes (zwischen einzelnen Ideen oder Harmonien), einer Reprise annahm – wobei all diese ihren Ursprung im Moment des Spielens haben. In den Impromptus begegnen wir Chopin, dem komponierenden Pianisten, der besessen ist vom Geist der Inspiration.

Der Ausdruck „Impromptu“ – erstmals wohl 1817 von J. V. Voříšek als Titel eines Solo-Klavierstücks verwendet, das in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschien – deutet auf ein Werk hin, das bezüglich seines Materials und eventuell auch seines Aufbaus der Welt der Improvisation entstammt. 1821 veröffentlichte Voříšek eine weitere Gruppe von sechs Stücken dieser Art, wobei

der Titel „Impromptu“ offenbar auf einen Vorschlag seines Verlegers zurückging. Den Impromptus von Voříšek folgten bald Beispiele von Marschner sowie 1827 die bekannteren von Schubert. Unter Schuberts Impromptus (ihr Titel stammte wie bei Voříšek vom Verleger, in diesem Fall Haslinger) finden sich sowohl eindeutig improvisierte Beispiele als auch eine streng gegliederte Variationenfolge, doch liegt allen Stücken generell eine dreiteilige Form (mit stark kontrastierendem Mittelteil) zugrunde. Die vier Beispiele von Chopin folgen ebenfalls dem dreiteiligen Muster, wodurch ein ausgedehnter Bezugsrahmen geschaffen wird, in dem seine unermüdlich erfindungsreichen Klavierfigurationen ihren dezenten Zauber frei entfalten können. Die gemeinsame Grundstruktur schmälert jedoch keineswegs die Individualität dieser Werke, von denen jedes einen ganz eigenen Weg der Kontraste beschreitet. Im Impromptu As-Dur etwa schlägt sich der ungezwungene Charakter in einem Wirbelwind der Energie nieder, in dem sich Motive, Figurationen und Struktur zu einem einzigen Ganzen verbinden, das sich im Mittelteil dann in einen eher düsteren Klang auflöst; im Gegensatz dazu verheißt die ruhige Melodie, mit der das Impromptu Fis-Dur einsetzt, einen Streifzug von viel größerem Ausmaß.

Form und Gestaltung

Bei allem Anschein, dass es sich hier eindeutig um Werke handelt, die beim spontanen Improvisieren am Klavier entstanden, bietet das Quellenmaterial zu Chopins Impromptus doch ein ganz anderes Bild. Zu op. 36 existiert sogar eine unvollständige autographe Skizze, was darauf hindeutet, dass er sich beträchtliche Mühe gab, dem äußeren Erscheinungsbild der Stücke den letzten Schliff zu verleihen, bevor er sie dem prüfenden Blick der Öffentlichkeit preisgab. Dieser Verbesserungsprozess setzte sich selbst während seines Unterrichts fort (wie der kritische Bericht zu diesem Band vielfach belegt), und Chopin nahm in den Druckexemplaren seiner Schüler subtile Veränderungen an kleinsten Details vor.

Das Impromptu Fis-Dur op. 36 lässt sich als Vorstudie zur Ostinato-Technik betrachten, die in Chopins späteren Werken vielfach Verwendung findet (etwa in der *Berceuse*). Durch statische Harmonien oder wiederholte Kadenzbewegungen werden meist kompositorische Aspekte wie Klangstruktur, melodisches Cantabile und Tonlage gegenüber dem Tonartenplan in den Vordergrund gerückt. Die harmonische Anlage ist dennoch gewagt, und ihr geradezu schockierendes Fortschreiten in entfernte Regionen stieß bei der Kritik mitunter auf Ablehnung, zog manchmal aber auch sehr defensive Rechtfertigungen nach sich, vor allem in neueren analytischen Studien zu Chopin. Obwohl die tonale Anlage in Chopins Werken anders verläuft als bei Schubert, könnten dessen Impromptus einen gewissen Einfluss auf Chopin gehabt haben, falls er sie denn kannte: Durch den tendenziell abschnittswisen Aufbau von Schuberts Stücken, in dem Ausdrucksgegensätze bewusst gegenübergestellt (und nicht durchkomponiert) sind, werden innerhalb eines offenkundigen Verarbeitungsprozesses thematische Abläufe hinterfragt und verfeinert.

Das zeitlos populäre Impromptu cis-Moll (allgemein als Fantasie-Impromptu bekannt, obwohl der Ausdruck „Fantasie“ nicht vom Komponisten stammt) entstand, wie schon erwähnt, 1834/35 und wurde posthum als op. 66 veröffentlicht. Mit seinem Mittelteil, einem typischen Beispiel für die Welt des pianistischen Belcanto, mit dem man Chopin so oft verbindet, stellt es eine der meistgespielten Chopin-Kompositionen aller Gattungen dar. Ähnlichkeiten zwischen diesem Werk und dem Impromptu As-Dur op. 29 lassen sich nicht nur in der Themengestalt feststellen, sondern auch in ihrer Struktur, im Phrasenaufbau und in der entwickelnden Behandlung der Figuration. Allerdings zeigt op. 29 eine sehr viel stärkere Tendenz zu subtiler Gestaltvariation sowie eine gewagtere Handhabung der tonalen Fortschreitungen.

In mehrerer Hinsicht scheint op. 51 dem Vorbild von op. 29 nachempfunden zu sein, etwa mit Blick auf die motivischen Konturen im Allgemeinen, auf das Metrum sowie auf die Platzierung von chromatischen Tönen (ganz gleich, ob vorwiegend von melodischer oder harmonischer Bedeutung). Tatsächlich finden sich zwischen allen vier Impromptus von Chopin Gemeinsamkeiten – und sie sind groß genug, um die Behauptung zu rechtfertigen, dass allen vier das gleiche Ausgangsmaterial zugrunde liegt. In einer Hinsicht weicht der Komponist in op. 36 innovativ von den anderen ab, indem er nämlich in der Reprise des Anfangsteils ein variierendes Element einbringt und die charakteristische Figuration bis zur Mitte der Reprise vorenthält.

Zur Aufführung der Impromptus

Nach allem, was wir aus zeitgenössischen Berichten über Chopin als Pianist erfahren können, schätzte er offenbar ein hauptsächlich vom Cantabile geprägtes Spiel, das sich über die Melodie hinaus auch

auf die Figurationen erstreckte, sowie eine Feinheit im Anschlag, die auf jede einzelne suggestive Wendung reagierte und vorsichtig die melodischen Konturen unterstrich, von denen seine eleganter, mehrstimmiger Satz durchzogen ist. Er bevorzugte die Instrumente von Pleyel, unter anderem vielleicht, weil ihr vergleichsweise leichter Anschlag und ihr silbriger Klang ihm alle Voraussetzungen boten, am Klavier zu „singen“. Bei jedem Versuch, Chopins ursprüngliche Vorstellung von der Aufführung der Impromptus nachzuvollziehen, ist die Vielzahl editorischer Eingriffe zu berücksichtigen, die zwischen uns und den von ihm hinterlassenen Notentexten stehen. Selbst die Wiederherstellung einer Fassung, die nach unserer Meinung so genau wie möglich seinen vermutlichen Absichten entspricht, stößt auf allerlei Probleme, etwa den Umstand, dass die Erstausgaben seiner Werke üblicherweise (nahezu) gleichzeitig in französischen, deutschen und englischen Drucken erschienen, in denen einer der grundlegendsten Aspekte des Ausdrucks, nämlich die Phrasierungsbögen, unterschiedlich dargestellt wird. Seine Handschriften bieten mitunter wiederum ein anderes Bild. Bei der Suche nach einem Notentext zur Aufführung müssen wir uns also mit der Erkenntnis abfinden, dass es keine „richtigen Antworten“ gibt, sondern nur provisorische Möglichkeiten. Trotzdem wird aus den Quellen – die neben Pedalangaben und Fingersätzen auch Ergänzungen offenbaren, die nach der Erstveröffentlichung entstanden und auf den Komponisten zurückgehen – Chopins gewissenhafte Einstellung gegenüber seinen Notentexten ersichtlich. Sein ständiges Verbessern kleinster Details (etwa wenn er die vorliegenden Stücke mit seinen Schülern erarbeitete) gewährt mitunter Einblicke in seine eigenen Spielgewohnheiten und deutet auf eine Geisteshaltung hin, die man beim Spiel berücksichtigen kann, indem man ein Gleichgewicht anstrebt zwischen den raffinierten Einzeleffekten, die sein Fingersatz manchmal vermittelt, und den durch die Phrasierungsbögen angedeuteten, größeren Konturen. Wie auch in den anderen Bänden dieser Gesamtausgabe wurde versucht, im Haupttext einer „besten Einzelquelle“ zu folgen. Im Fall des Impromptus cis-Moll legen wir zwei alternative Fassungen vor, ohne zu versuchen, ihre Abweichungen in Einklang zu bringen. Chopins ursprüngliche Notationsweise wurde generell beibehalten, einige Merkmale entsprechen jedoch der heutigen Konvention (zur Erläuterung siehe die Bemerkungen zur editorischen Vorgehensweise und Praxis am Ende dieses Bandes).

Weiterführende Literatur

Eigeldinger, Jean-Jacques: „Chopin, Bellini et le Théâtre-Italien: Autour de l'album de Mme d'Est“, in: *D'un opéra l'autre: Hommage à Jean Mongrédien*, Paris 1996, S. 347–370

Samson, Jim: *The Music of Chopin*, Oxford 1994

Samson, Jim: „Chopin and genre“, in: *Music Analysis* 8/3 (1989), S. 213–231

John Irving

Übersetzung: Arne Muus

目 录

中文版前言	1
英文版前言	3
法文版前言	4
德文版前言	5

即兴曲 作品29号 (IMPROMPTU, OP. 29)

Allegro assai quasi Presto

Page No.



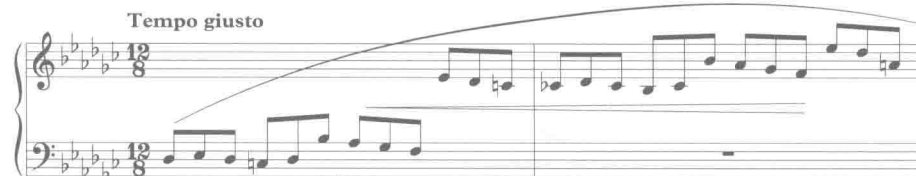
即兴曲 作品36号 (IMPROMPTU, OP. 36)

Andantino



即兴曲 作品51号 (IMPROMPTU, OP. 51)

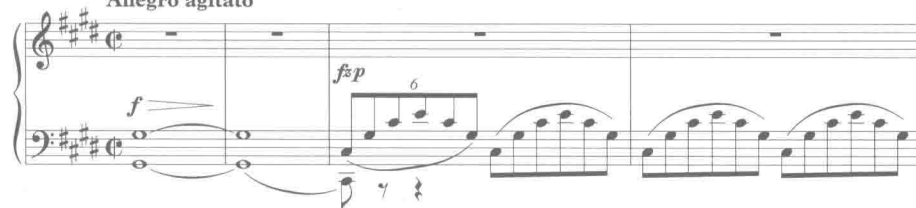
Tempo giusto



♯c小调即兴曲 (IMPROMPTU IN C # MINOR)

Version based on **A** (see source information, p.56/p.62)

Allegro agitato



♯c小调即兴曲 (IMPROMPTU IN C # MINOR)

Version based on **C^{Cos}** (see source information, p.56/p.62)

Allegro agitato



乐谱编辑的方法与实践 (中文版)	47
乐谱编辑的方法与实践 (英文版)	49
版本评注 (中文版)	51
版本评注 (英文版)	58

即兴曲 作品29号

Impromptu, Op. 29

dédié à Mademoiselle Caroline de Lobau

Allegro assai quasi Presto

The musical score is written for piano and right hand. It consists of four systems of music, each with a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro assai quasi Presto'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The first system starts with a measure number '353' and a 'legato' marking. The second system starts with a measure number '4'. The third system starts with a measure number '7'. The fourth system starts with a measure number '10'. The score ends with a double bar line and a final measure marked with a 'Red.' and a flower symbol.

13

Red. *

16

Red. *

19

Red. *

22

Red. *

25

Red. *

[illegible]

51

f

p

3 3

1 5 1

Red. ❁ Red. ❁ Red. ❁

56

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Musical score for "The Rose Tree" (No. 61) from the "The Rose Tree Songbook". The score is in 4/5 time and features a treble and bass clef. The tempo is marked "leggiero". The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various musical notations such as trills (tr), triplets (3), and dynamic markings (f, cresc., ff). The piece is divided into measures, with measure numbers 61 and 13 indicated. The score concludes with a final measure marked with a double bar line and a repeat sign.

[illegible][illegible]

76

3 3 3 3

f

cresc.

2 1 1

F: (8) ----- 7

81

5 5 5 3 2 *tr* *tr* *tr*

17

D: (E: (F:

84

87

90

F, E:

93

Red. ❀

Red. ❀

96

Red. ❀

99

Red. ❀

102

cresc.

(Red. ❀ Red. ❀ Red. ❀ Red. ❀ Red. ❀)

Red. ❀

105

f

poco riten.

accel. dim.

Red. ❀

Red. ❀

Red. ❀

Red. ❀

Red. ❀

Red. ❀

Red. ❀

Red. ❀

108

p

* Red. *

111

smorz.

p

5

* Red. *

(Red. *)

114

sotto voce

pp

* Red. *

118

sotto voce

* Red. *

122

calando

* Red. *